



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

Para que poetas na Vita Activa? Uma investigação acerca da importância da poesia na obra de Hannah Arendt

Daiane Eccel

Como citar: ECCEL, D. Para que poetas na Vita Activa? Uma investigação acerca da importância da poesia na obra de Hannah Arendt. *In*: VACCARI, U. R. (org.). **Arte & Estética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019. p. 129-144. DOI: <https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p129-144>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

PARA QUE POETAS NA *VITA ACTIVA*? UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA IMPORTÂNCIA DA POESIA NA OBRA DE HANNAH ARENDT

Daiane Eccel

Hannah Arendt, que se auto definia como uma pensadora da política, tem em seus escritos políticos aquilo que a tornou mais conhecida e mais controversa entre seus leitores e comentadores. No entanto, não somente sua pura argumentação em termos de política chama a atenção de quem lê suas obras, mas também uma espécie de força criativa presente nelas. Uma força que desafia a lógica analítica e envolve seus leitores com frases de efeito cheias de significado e um tipo de retórica rara entre muitos intelectuais. Há um visível impulso em direção à beleza literária em seu pensamento e em seus escritos, a ponto de comprometê-los em termos de precisão analítica e definição conceitual. Tal impulso não surge à toa, mas antes é resultado do apreço da autora pela força que as palavras trazem junto de si e pela importância conferida à beleza de uma obra.

Desde muito jovem, como é conhecido por todos os seus biografos, Arendt aprecia intensamente aquilo que *esteticamente* lhe compraz. Isso fica evidente quando nos deparamos com seu apreço pelo aprendizado da língua e dos poemas gregos decorados e recitados por

<https://doi.org/10.36311/2019.978-85-7249-004-7.p129-144>

ela, seu interesse por filologia, a leitura de clássicos da literatura mundial como Shakespeare e Dostoiévski, a não menos importante lição de Heidegger, provavelmente já influenciado por Hölderlin, de que filosofia e poesia trilham o mesmo caminho. Diferente do que muitos possam pensar, não se trata apenas de mera erudição, já que um erudito pode tornar técnico todo seu processo de formação. Para Arendt, trata-se de algo que é bem expresso por Irmela von der Lühe em seu texto sobre os poemas arendtianos¹: “*to learn by heart*” ou “*apprendre par coeur*” (LÜHE, 2015, p. 87), ou seja, aquilo que tem um efeito sobre o coração, sobre as emoções e sentimentos de quem aprende. Poesia e literatura exercem um efeito visivelmente emotivo, formativo, construtivo e criativo sobre nossa autora e isso não somente em nível intelectual, mas na própria relação que ela desenvolveu com o mundo e em seus escritos sobre ele. As palavras de Rolf Hochhuth (HOCHHUTH *apud* LÜHE, 2015, p. 87) não parecem mentir: há uma “força poética” nas obras de Arendt e isso tem a ver com o fato de que “ela era plenamente uma literata”.

Se os textos de Arendt apresentam particularidades literárias que despertam em seus leitores um certo prazer estético, há um outro elemento importante que aparece em sua fala na ocasião de recebimento do prêmio Lessing em 1959, na cidade de Hamburgo e não é exclusivo deste texto, já que sinais claros desta ideia também estão presentes em algumas páginas de *A vida do espírito*. Nestas ocasiões, Arendt trata do fato de amarmos o mundo *com* ou *por meio de* um “senso de beleza” ou um “gosto estético” (ARENDR, 2003). Isso confere à estética em seu sentido mais antigo e lato, ou seja, o fato de sentirmos por meio das sensações, um lugar privilegiado no pensamento de Arendt, pois há uma estreita ligação entre este senso estético e o sentimento que nutrimos *pelo mundo*. Estética, beleza e mundo ocupam a mesma frase, o que significa dizer, entre outras coisas que não somente há uma força literária, poética e estética nos escritos e pensamentos de Arendt, como também afirmar que tal força é formadora e constitutiva *para o mundo* e exerce, neste sentido, um papel político.

¹ Em 2015 é publicada a coletânea de poemas redigidos pela própria Arendt sob o título *Ich selbe, ich auch tanze*. Irmela von der Lühe é responsável pela introdução deles.

É possível encontrar essa força formadora em seus escritos por meio de dois caminhos: o primeiro deles consiste na análise de determinados elementos presentes nos três escritos norteadores da obra de Arendt – *As origens do totalitarismo*, *A condição humana* (2010) e *A vida do espírito* (2009)²; a segunda se dá por meio da análise de textos secundários da autora como a biografia escrita por ela a respeito da judia alemã Rahel Varnhagen (ARENDDT, 1994) e dois escritos publicados depois de sua morte ainda não traduzidos ao português. Um deles reúne suas considerações sobre poetas e literatos, como comentários escritos junto de seu primeiro marido, Günter Anders à *Elegia de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, por exemplo, entre outras considerações de Arendt (ARENDDT, 2007). O outro traz as próprias poesias da autora escritas ao longo da vida (ARENDDT, 2015).

Sem que se faça um grande esforço analítico com relação a esta bibliografia, notam-se dois aspectos fundamentais: a) se Arendt é uma literata, seu foco estético não se encontra exatamente nas artes plásticas em si, como é o caso de quadros ou esculturas, por exemplo, mas antes na literatura e na poesia e em tudo o que pode, de alguma forma, ser uma extensão desses dois âmbitos, como é o caso do teatro e da música, por exemplo; b) outro aspecto fundamental é consequência do primeiro: de todas as formas de escrita ou de fala, há duas que parecem impactar Hannah Arendt e exercem uma peculiar força sobre sua obra, a saber, a narrativa e a poesia. Ambas as formas literárias aparecem de duas maneiras em seus trabalhos. Arendt trata filosoficamente da importância do poeta para o mundo e também enxerga na narrativa um caminho de conservação e de reflexão acerca dos acontecimentos que nos cercam. Narradores, bardos, poetas e historiadores rememoram o ocorrido e estabelecem a permanência dos efêmeros acontecimentos do mundo

² Usamos o termo “obras norteadoras” porque parece haver uma certa ligação intrínseca entre esses três livros. O segundo, *A condição humana* é, em alguma medida, um tipo de resposta que surge pelas perguntas colocadas em *Origens. A vida do espírito*, por sua vez, na medida em que trata das três atividades espirituais, a saber, o pensar, o querer e o julgar, ocupa-se da dimensão oposta àquela que fora tratada em *A condição humana*, ou seja, as atividades da *vita activa*. Ainda no rol das obras norteadoras, poderíamos acrescentar outras duas que tratam de conceitos fundamentais para o *framework* da autora: os ensaios presentes em *Entre o passado e o futuro*, pois as considerações sobre o rompimento com a tradição são, de alguma forma, advindas da ruptura totalitária, bem como sua obra sobre Eichmann que fundou uma nova agenda de pesquisa e cunhou o famigerado conceito de banalidade do mal. Para as questões relativas a uma estética presente em Arendt, porém, ocuparemos-nos ao menos inicialmente das três obras supracitadas.

constantemente apagados pelo tempo. Neste sentido, o discurso fúnebre de Péricles trazido à letra e imortalizado por Tucídides e o testemunho narrativo das vítimas do Holocausto têm significativa importância para ela. O poeta, por sua vez, também é aquele que “canta” o mundo no sentido mais amplo e, na medida em que há mundo e homens que o fazem, há potencialmente algo a ser cantado por nós (ARENDDT, 2003, p. 28). Para além do tratamento filosófico que a autora confere a estes dois tipos de estilos literários, ela mesma faz as vezes de narradora, contadora de estórias e poetisa. Isso se faz claro com relação à sua própria vida, já que a autora registrava suas lembranças. Além disso, inúmeras cartas escritas por Arendt nos anos da sua formação registram acontecimentos, redes de relação e elementos formativos deste período, como a profícua troca intelectual com os amigos, por exemplo. A extensa troca epistolar entre Arendt e seus amigos e mesmo seus desafetos são uma forma de testemunho e de fazer história. Isso se torna evidente tanto quando acompanhamos seu *affaire* com Martin Heidegger nos anos finais da década de vinte, bem como quando nos deparamos com as poucas e hostis correspondências trocadas com Theodor W. Adorno acerca do espólio que Walter Benjamin, amigo em comum, teria deixado sob a responsabilidade de Arendt. Se na esfera privada nossa autora lançou mão das cartas, na esfera pública levou suas reflexões e breve testemunho sobre a notícia a respeito das fábricas de morte nos campos de extermínio por meio de entrevistas televisionadas ou gravadas para programas de rádio³. Se antes dos acontecimentos nos campos de concentração a autora já havia percebido que a palavra – tanto falada quanto escrita – tinha algum tipo de função catalisadora, depois dos regimes totalitários isso tornou-se ainda mais visível e ela mesma exerceu este papel. Arendt parecia estar constantemente convencida pelas palavras de Isak Dinesen, escritora dinamarquesa: “todas as mágoas são suportáveis se as colocamos em uma estória [story] ou contamos uma estória sobre elas” (DINESEN apud ARENDT, 2010, p. 219).

Não somente a narração já fazia parte do *metiér* de Arendt enquanto jovem, mas as poesias. Elas compunham também o cenário

³ Um exemplo é a famosa entrevista dada a Günther Gaus (ARENDDT, 2005).

arendtiano desde seu período de juventude e se intensificaram depois do seu ingresso na universidade e do seu relacionamento com Martin Heidegger. Os poemas de Arendt estão longe de atingirem o teor da métrica perfeita e da riqueza de vocabulário dos grandes mestres da poesia alemã, mas eles são, sem dúvida, um dos meios privilegiados pelo qual a autora se relacionava com o mundo. A elaboração dos próprios poemas teve início em sua adolescência, pausas intermitentes até a idade adulta e, na década de cinquenta, quando se deu sua primeira visita à Alemanha depois de sua imigração para os Estados Unidos, Arendt retoma a produção poética – o que coincide também com o reencontro com Martin Heidegger e novamente uma intensa troca epistolar.

Para além das especulações acerca do *affaire* entre ambos – elemento que nos interessa pouco ou quase nada – importa observar como Arendt encontrou na escrita de seu professor em Marburg uma abertura privilegiada para a poesia, já que um pensar poético estava presente em seu *modus operandi*. Isso também é revelado na troca de cartas entre ambos, pois Heidegger frequentemente enviava poemas à Arendt. No entanto, não só em Heidegger Arendt encontrou este pensar poético, mas também na de amizade construída no período em que viveu na Europa e no Novo Mundo. No primeiro caso, Walter Benjamin ocupa o topo da lista e no segundo, nomes como Wystan Auden, Randall Jarrell fazem o papel dos amigos poetas de nossa autora.

O leitor que está habituado somente com os escritos “puramente” políticos de Arendt – se é que possível chamá-los assim e, portanto, conhece apenas uma parte de obra -, é tomado de estranhamento quando se depara com a ideia de Arendt ilustrada em seu *Diário filosófico* (ARENDR, 2011), no qual ela afirma que é dos poetas que nos cabe esperar a verdade, mas nunca dos filósofos, já que deles só esperamos aquilo que é pensado. O fato é que sempre houve para Arendt um pensar poético e não uma separação entre aquilo que é pensado do que é poetizado. A poesia é um caminho privilegiado de relação com o mundo justamente porque ela é a que está mais perto do pensamento, como fica evidente em *A condição humana*. Como observa Irmela Von Der Lühe (2015), Arendt encontra tanto na poesia quanto no pensamento, algo

que os liga diretamente ao mundo: a palavra, a materialidade dela— elemento que não está presente em toda e em qualquer obra de arte, como é o caso da maioria das artes plásticas, por exemplo. A palavra pensada, falada, cantada e, por fim, escrita e lida é aquilo que nos traz diretamente ao mundo e medeia nossa relação com ele.

PARA QUE POETAS NA *VITA ACTIVA*?

Antes de tentarmos responder à pergunta que, em parte, tomamos emprestada de Heidegger, mas para a qual há uma clara resposta em Arendt, importa notar o motivo pelo qual o produto do poeta, ou seja, a poesia – aquilo que é derivado diretamente da *poiesis*, ocupa um estatuto privilegiado entre todas as demais obras de arte, segundo a argumentação desta autora. A obra de arte, em sua acepção mais *lata*, vem ao mundo por meio da reificação ou da coisificação, compõe o mundo e nele permanece. Não é mero pensamento porque não permanece apenas no âmbito da consciência, mas diferente disso, toma uma forma e materializa-se. Arendt parece seguir o caminho traçado por Aristóteles e seu conceito de *poiesis*, ou seja, a arte de fazer algo, de fazer uma obra de arte. A obra de arte em sua acepção mais clássica passa por um processo de fabricação: o artífice domina determinada técnica (plástica ou não), estabelece o *modus operandi* do trabalho por meio de sua manufatura específica, já que a obra já se encontra previamente esboçada no plano do artesão e ele, enfim, a executa. Deste modo, compete-nos reforçar o fato de que a obra de arte não é pensamento – embora seja diretamente um fruto dele e, tampouco, pode ser considerada ação. Não é pensamento na medida em que ela é exteriorizada e ordenada de acordo com os preceitos da arte e justamente ganha visibilidade a partir dos preceitos e formas pré-estabelecidas. É, no entanto, fruto do pensamento porque somente nós, humanos, produzimos arte que, por sua vez, extrapola qualquer nível de necessidade humana básica. A obra de arte é externa e está ausente de qualquer carência ou necessidade humana imediata. Por isso Arendt afirma que a fonte da obra de arte deriva diretamente das “capacidades do homem, e não de meros atributos do animal humano, como sentimentos, carências, necessidades” (ARENDR, 2010, p. 210).

Todos estes atributos do *animal laborans* são não mundanos, eles estão no mundo em função de suas características meramente biológicas – assim como estão também todos os demais animais, mas não fazem o mundo e nem necessariamente permanecem nele. As capacidades do homem, próprias do *homo faber* e do homem de ação – mas nunca do *animal laborans*, constituem o mundo e conferem permanência a ele. A obra de arte e sua completa inutilidade é o que compõe o mundo e permanece nele de forma mais nobre e duradoura.

Por outro lado, em função do caráter pré-planejado que toda arte exige⁴, é impossível caracterizá-la como ação⁵. Além disso, Arendt parece restringir a obra de arte à produção de um só, o *homo faber*, e por isso, no momento da sua fabricação, ela não é fruto da pluralidade humana. Neste sentido, é interessante notar que, por mais que exista uma constante demanda moderna a favor de uma certa politização da arte, Arendt a inclui em uma espécie de patamar pré-político, ou seja, no âmbito do fazer/produzir (*herstellen*). Se há um sentido de político na obra de arte, ele é diferente daquele que normalmente lhe é atribuído, ou seja, de que a obra de arte seria um instrumento político e teria como fim a conscientização sobre determinado problema. O único sentido político da obra de arte é compor o mundo, permanecer nele, conferindo a ele próprio um caráter de imperecibilidade.

Apesar de tais especulações da parte de Hannah Arendt, não há uma investigação exímia de qualquer obra ou tampouco qualquer texto no qual ela trata da questão da obra de arte de forma sistemática, assim como também não há uma definição do que a autora entende por obra de arte⁶. Arendt não é uma crítica da arte e não tem uma agenda estética como alguns de seus contemporâneos, como Adorno, por exem-

⁴ Importa ter em mente algumas artes como é o caso do teatro, por exemplo. Se levarmos em consideração a concepção do teatro clássico, logo nos virá à mente que ele é regido pelo roteiro, ou seja, há uma história pré-estabelecida que ordena diálogos, cenários, elementos espaço-temporais. Neste sentido *strictu*, não seria possível pensar o teatro como forma de ação, por exemplo. Exatamente o mesmo acontece com coreografias - que normalmente pressupõem passos pré-ensaiados, bem como a execução de uma música. Outras formas de arte como a poesia, também exigem o respeito à métricas pré-estabelecidas.

⁵ Segundo os parâmetros da ação estabelecidos por Arendt.

⁶ Neste sentido, compartilhamos da posição de Cecilia Sjöholm (2015), que em seu livro *Doing Aesthetics with Arendt - How to See Things* afirma que, embora haja elementos estéticos no pensamento de Arendt, não há uma estética própria presente em sua obra.

plo. Neste sentido, em função do tipo de formação cultural e acadêmica experienciada por ela, bem como por meio de alguns sinais que a autora deixa em seus textos, cabe-nos deduzir que por obra de arte são entendidas artes-plásticas duradouras⁷ e *musiké*⁸ (narrativas, poesias, música).

As obras de arte, embora sejam também coisas, ou seja, adere-m à categoria de *res*, como tudo aquilo produzido pelo *homo faber*, parecem não passar mesmo de um mero processo de fabricação pelo qual passam todos os demais objetos não perecíveis que formam nosso mundo, como uma cadeira ou um sapato, por exemplo. Amante das metáforas, Arendt faz uso de um dos poemas de Rainer Maria Rilke, *Magie*, publicado postumamente e recebido de Martin Heidegger ainda no início da década de cinquenta, para expressar a “transfiguração” e não a simples transformação que acomete os demais objetos. Conforme Arendt: “[...] é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinza, fosse invertido de modo que até o pó pudesse se irromper em chamas”⁹. No entanto, há de se notar que de todas as obras de arte que conferem um caráter de permanência ao mundo, a poesia ocupa um lugar mais privilegiado nos escritos de Arendt. Ela compõe o mundo e é uma *coisa*, como tudo aquilo produzido pelo artífice o é, no entanto, “dentre as obras de arte a que menos é uma coisa é um poema” (2010, p. 212) e se encontra mais longe do mundo porque está mais perto do homem. É evidente que a afirmação soa paradoxal. A separação entre homem e mundo, sobretudo quando desejamos enfatizar o caráter de *amor mundi* no pensamento de Hannah Arendt, pode soar estranha e desejamos fazê-lo justamente por meio da poesia e da literatura – mas importa

⁷ Seria interessante notar que esculturas não duradouras – como as que são feitas com gelo a fim de despertar as pessoas para o problema do aquecimento global, não entrariam, em princípio, na lista de Arendt justamente por ferir o princípio daquilo que a autora entende como caráter essencial da obra de arte, a saber, a durabilidade e permanência no mundo. A fotografia de tais esculturas, feita por um fotógrafo artista, no entanto, imortalizaria tal obra de arte e lhe conferiria um caráter de permanência ao mundo. Mas o que valeria como obra de arte, neste caso, é a própria foto e não a escultura em si. Aqui também é válido uma reflexão acerca da aceitação contemporânea da performance como arte.

⁸ Arendt não faz uso do termo grego *musiké*. No entanto, optamos por ele em função da sua abrangência. Ao contrário do que possa parecer, o termo não se restringe somente à música, mas a tudo aquilo que se refira à palavra falada como narrativa, biografia, músicas, poema e poesia.

⁹ De acordo com a nota 39 de *A condição humana*, na qual Arendt cita o poema de Rilke no original em língua alemã.

notar que o caráter privilegiado da poesia reside justamente neste paradoxo, ou seja, é ela mesma uma forma de o homem estar no mundo, ela é uma forma de se relacionar com o mundo na medida em que está muito próxima ao pensamento (mais próxima do que as demais obras de arte) que é invisível ao mundo. O fato de a poesia ser “menos coisa”, ou menos *res* deve-se à comparação com os demais objetos de mundo e mesmo com os demais objetos de arte: como ela permanece mais perto do pensamento – que sempre está fora do mundo, embora se relacione com ele de alguma forma – ela é menos reificada. O *eidós* de uma poesia é sempre menos reificado do que a de um quadro ou de uma escultura, por exemplo – embora seja sempre um *eidós*, uma forma externa reificada. Embora ela seja sempre menos mundana, ela está sempre no mundo, trazida pela inspiração e determinada técnica poética. A poesia se encontra no limiar entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*. Salutar para enfatizar esse caráter do poético é o fato de Arendt incluir a poesia no rol das atividades da vida ativa em sua *A condição humana*, enquanto trata exaustivamente das metáforas – um dos principais elementos do poético – em sua *Vida do espírito*, justamente ao refletir sobre o pensar. Segundo nossas considerações, este aspecto cambiante e inconstante do poético contribui para atestar o quão frágeis e tênues podem ser os limites entre os dois tipos de vida quando a mediadora é a própria poesia. Por outro lado, se o pensamento se encontra completamente no âmbito da *vita contemplativa*, o poetizar, curiosamente, é uma atividade, ou seja, está presente na *vita activa* e seu impulso inicial é sempre o pensamento, a poesia chega ao mundo em ritmo e forma de metáforas. As metáforas são, por sua vez, uma maneira de externalização de um pensamento, já que um puro pensar, sem qualquer acesso a imagens ou a figuras é, para Arendt, difícil de ser concebido. O pensar é, em última instância, sempre figurado por imagens ou metáforas e a poesia é, por sua vez, a forma mais nobre através da qual isso se manifesta. Neste sentido, é precisa a afirmação de Sebastian Hefti ao comentar as considerações de Arendt sobre a poesia: “é a metáfora que liga o pensar e os poetas” (HEFTI, 2005, p. 132).

Fundamental é notar que a poesia – enquanto elemento da *musiké* – ainda guarda um aspecto que as obras de arte que se realizam

apenas no âmbito do aparecer (como uma pintura ou uma escultura, por exemplo), não possuem: trata-se de sua forma verbal e de como a palavra é um meio privilegiado de comunicação no mundo. Se todas as obras de arte são dotadas de uma linguagem específica, a poesia – quiçá mais em sua concepção antiga clássica e menos moderna – tem como fundamento a oralidade. Arendt nota que, como é conhecido de todos, os poetas aedos e rapsodos compunham parte essencial da *Paideia* grega na medida em que, inspirados pelas musas e quase em estado de transe, recitavam as poesias e formavam os homens. Não é à toa que as musas eram filhas da deusa *Mnemosyne* e relatavam os feitos de homens e deuses pela poesia fazendo com que a memória dos feitos permanecesse no mundo mesmo depois que tanto o poeta, como Homero, por exemplo, quanto os autores dos feitos, como Aquiles e Heitor em Tróia, deixassem este mundo. Não há dúvida que a fala se configura como uma espécie de lugar privilegiado para Arendt e isso se torna evidente por meio de suas referências à ideia aristotélica de *zoon lógon*, o animal falante e o fato de a esfera pública se realizar sempre no âmbito da ação e *do discurso*. Para além disso, não é de menor importância o fato de Arendt ter apontado para a língua materna quando questionada por Günter Gaus, em entrevista na década de sessenta, sobre o elemento que “permanece” com ela mesmo depois de ter deixado a Alemanha (ARENDDT, 2005). Certamente não se trata aqui de que a língua alemã tem uma importância especial para um alemão – mas antes, trata-se daquilo que medeia a existência de Arendt no mundo, já que ela participa do mundo por meio da fala, conforme seu discurso sobre Lessing:

Tudo o que não possa se converter em objeto de discurso – o realmente sublime, o realmente horrível ou o misterioso – pode encontrar uma voz humana com a qual ressoe no mundo, mas não é exatamente humano. Humanizamos o que ocorre no mundo e em nós mesmos apenas ao falar disso, e no curso da fala aprendemos a ser humanos (ARENDDT, 2003, p. 31).

Nota-se que de todas as fontes artísticas, a poesia é, para Arendt, aquela que está mais diretamente ligada à linguagem e não somente a linguagem escrita, mas pronunciada, falada, cantada e recitada, já que

um poema só encontra plenitude na medida em que é recitado, pois assim, materializa-se por completo, toma sua plena forma e vai ao mundo. Ele é reificado. Aquele que trabalha na poesia, o poeta, exerce um papel de responsabilidade com a língua, com a linguagem, ou na feliz expressão de Pierre Pachet: “o poeta faz vigília sobre a linguagem” (PACHET, 2007, p. 66), na medida em que cunha as palavras e as traz ao mundo em forma de poesia. Se os gregos estavam corretos em atribuir um caráter divino ao poeta, certamente esse caráter não se dá apenas pelo fato de ele guardar uma relação próxima com aquilo que é divino, mas sobretudo em cumprir bem seu papel de revelar tal divino ao mundo. É justamente neste ponto que se encontra um paradoxo: o poeta é sempre um fazedor de coisas, já que ele reifica a poesia, reifica o divino. Ele é, no final das contas, um *homo faber* e nada mais do que isso, na medida em que ele fabrica algo que compõe o mundo, o faz segundo algum modelo e trabalha sozinho. Não obstante este caráter irreversível de fazedor de coisas, ele nunca será um *mero homo faber*, já que seu produto final não é em seu todo comparável a uma cadeira, a um sapato ou à construção de uma casa – produtos não perecíveis que feitos a partir de matérias-primas do mundo, retornam a ele em forma de produto com valor de troca. Os produtos finais que resultam do processo de fabricação do *homo faber* sempre possuem algum tipo de finalidade útil. É nisso que o poeta, mesmo estando na categoria do fazedor de coisas, distingue-se do *homo faber* em sua acepção mais clássica – seu produto é inútil sob o ponto de vista das finalidades práticas. Talvez influenciada por Aristóteles, Arendt dê um crédito a mais aos poetas quando comparados ao puro *homo faber*, afinal, também para ela parece mais nobre aquilo cuja funcionalidade prática é simplesmente dispensável – exatamente como é o caso da poesia.

Se, por um lado, não calçamos um poema com um sapato, não nos sentamos sobre ele porque ele não nos serve de cadeira e não o habitamos (ao menos não no sentido literal) porque ele não possui as quatro paredes características de uma casa, ele possui uma importante função – mesmo que ela não seja, necessariamente, prática: a de cantar o mundo e preservar os feitos dos homens de ação para a posteridade. Não cumpre essa função, no entanto, aquele que o faz de forma puramente

objetiva e altamente comprometido com o caráter de veracidade factual dos acontecimentos, papel que parece caber ao historiador, mas o faz aquele que canta os feitos de forma bela e pela beleza dos seus cantos, permanece no mundo. Se é que nos é permitido atribuir a isso algum tipo ou categoria funcional, é essa: embelezar o mundo por meio do registro dos feitos, como faziam os poetas e cantores bardos na Antiguidade ou mesmo como fazem os poetas modernos: registram, de maneira bela, a presença dos homens no mundo.

O fato de Arendt colocar os poetas no rol dos fazedores de coisas, parece apenas reproduzir de forma quase sistemática a categoria que lhes foi dada desde Aristóteles. Eles são artesãos que fabricam algo. No entanto, a sutileza do texto de Arendt quase “salva” a poesia do destino final prático e utilitário dos produtos duráveis e tal salvação se dá por duas vias: a inutilidade e a beleza. Por meio da obra de arte em geral e da poesia em particular, Arendt luta contra a reificação transformada apenas em objeto de uso e, na modernidade ainda transformada em mero objeto de consumo. A poesia não somente não possui valor de troca, como o sapato, a cadeira e a casa, como também importa-lhe, sobretudo, a forma como ela vem ao mundo, causando sentimentos de prazer ou desprazer, do belo ou do feio. No final das contas, nas breves linhas de *A condição humana* em que nossa autora discute as questões relativas à obra de arte, está implicitamente presente um conflito do qual Arendt claramente toma partido: a utilidade *versus* beleza. Isso se tornará ainda mais evidente na medida em que *A condição humana* traça uma ferrenha crítica a dois aspectos presentes na modernidade, a saber, a profunda valorização da mera praticidade das coisas que compõem o mundo e o seu crescente potencial de consumo. A poesia, embora não somente ela, assume as vezes daquilo que retira a carga utilitária que cerca o *homo faber* e seu entorno. É o *homo faber* e os seus produtos que são responsáveis por tornar o mundo uma espécie de “lar” para todos nós, mas este mundo e os objetos que o compõem podem ser facilmente transformados em coisas meramente utilitárias, já que não se trata apenas dos mecanismos biológicos de sobrevivência, como ocorre no nível do *animal laborans*, mas também não estamos no campo da ação e dos homens de ação. Neste sentido, o *homo faber* que produz objetos de forma planejada e na so-

lidão, quase como um demiurgo, pode ser também o *homo faber* artista – aquele que faz objetos de arte que embelezam o mundo e causam aos homens e mulheres que nele habitam um sentimento de prazer ou desprazer. Tal sentimento é, no mais das vezes, independente do seu caráter de utilidade e confere ao mundo um verdadeiro sentido de “sentir-se em casa” em meio ao belo ou ao feio. Por este motivo, não menos intrigante ao leitor são os comentários sobre a querela entre Platão e Protágoras traçados por Arendt ao tratar da problemática da utilidade dos objetos no/do mundo fabricados pelo *homo faber*: “Não precisamos escolher aqui entre Platão e Protágoras, ou decidir se o homem ou um deus deve ser a medida de todas as coisas; o que é certo é que a medida não pode ser nem as necessidades coativas da vida biológica e do trabalho, nem o instrumentalismo utilitário da fabricação e do uso” (ARENDDT, 2010, p. 217–18). Aí está resguardado o caráter privilegiado da obra da arte e, sobretudo da poesia, na obra de Arendt.

Do seu *Diário Filosófico* (ARENDDT, 2011) extraímos uma ideia bastante reveladora: os poetas e não os filósofos como fonte da verdade. O tema da verdade sempre rondou as preocupações da nossa autora e, em outro momento, Arendt (2005) afirmou, lembrando Lessing, que a verdade, ao menos em sua modalidade “metafísica”, pertenceria somente a Deus. Não sabemos exatamente qual é o tipo de verdade que devemos esperar dos poetas, mas certamente neles está resguardado um tipo de autoridade que não se encontra em ninguém mais, sobretudo em um mundo, como cita Pierre Pachet (2007) no qual a autoridade se encontra em crise depois da ruptura com a tradição, conforme o diagnóstico de Arendt. Hannah Arendt não parece ser tão pretenciosa quanto Hölderlin, com quem talvez teve contato via Heidegger, para quem o poeta tinha a tarefa de reestabelecer a unidade que estava presente na Grécia Antiga e que foi perdida pela cisão ocorrida na modernidade. Mas de toda forma, Arendt sugere ao leitor que sua querela com a filosofia platônica de *A República* continua. Ela nota que, desde Platão, os poetas eram acusados de mentirosos, ao passo que somente os filósofos seriam confiáveis, já que deles provinha a verdade. Isso certamente revela seu apreço com relação às questões relacionadas à *aisthesis*, aquela temida por Platão em *A República* e exaltada pela ex-aluna de Heidegger

nas primeiras páginas de *A vida do espírito*. As sensações causadas pela poesia não nos conduzem ao engano, mas à verdade – aquela que não é atingida pelos filósofos e deles não deveríamos esperá-la.

Para além de guardiões da verdade, os poetas fazem vigília sobre a memória do mundo e esse papel fica evidente não somente em *Condição Humana*, onde as considerações sobre poesia antecedem, não à toa, o capítulo sobre a ação, mas também na ocasião do recebimento do prêmio Lessing, com a conferência *Sobre a humanidade em tempos sombrios: reflexões sobre Lessing* (ARENDR, 2003). Neste texto, a autora exalta Lessing como poeta e dramaturgo tomando-o em contraposição com os estóicos e Platão, pois diferente desses últimos, ele nunca teria se afastado do mundo. Diferente disso, por meio de seu conceito de amizade, permaneceu no mundo. Sua permanência nele parece ter a ver com sua própria atuação como poeta que, por ser responsável pela memória e recordação das coisas que ocorrem no mundo, conferem a ele e aos atos que nele se dão, um caráter de perenidade e permanência, não obstante a efemeridade das coisas em si e dele próprio. Isso é atestado por Arendt ao tratar do papel do herói trágico:

Tanto quanto seja possível algum “domínio” do passado, ele consiste em relatar o que aconteceu; mas essa narração, que molda a história, tampouco resolve qualquer problema e não alivia nenhum sofrimento; ela não domina nada de uma vez por todas. Ao invés disso, enquanto o sentido dos acontecimentos permanecer vivo – e esse sentido pode permanecer vivo por longuíssimos períodos de tempo – o “domínio do passado” pode assumir a forma da narração sempre repetida, o poeta, num sentido muito geral, e o historiador, num sentido muito específico, têm a tarefa de acionar esse processo narrativo e envolver-se nele (ARENDR, 2003, p. 28).

Por meio daquilo que Arendt chama de “domínio do passado” – atributo tanto do historiador quanto do poeta, aquilo que pode ser constantemente esquecido, é sempre rememorado. A diferença entre o historiador e o poeta, na visão arendtiana, reside no *modus operandi* de cada um deles: o primeiro teria, em princípio, um compromisso maior com a verdade factual e um certo grau de imparcialidade – elemento que jamais cobraríamos de um poeta. No entanto, há em comum entre

ambos o fato deles “guardarem” o presente, que um dia tornar-se-á passado e o fazerem por meio da linguagem escrita ou falada. Como afirma Arendt:

[...] os homens que agem e falam necessitam da ajuda do *homo faber* em sua capacidade suprema, isto é, da ajuda do artista, dos poetas e historiadores, dos construtores de monumentos ou escritores, porque sem eles o único produto da atividade dos homens, a estória que encenam e contam, de modo algum sobreviveria (ARENDDT, 2010, p. 217).

No entanto, o poeta, ainda diferente do historiador, cria memória por meio das formas ritmadas do poema, que são facilmente lembradas, sem que seja necessário a consulta em qualquer livro, pois, “[...] sua ‘memorabilidade’ inevitavelmente determinará sua durabilidade, isto é, a possibilidade de ficar permanentemente fixado na lembrança da humanidade” (ARENDDT, 2010, p. 212).

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Rahel Varhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Trad. Antônio Trânsito, Gernot Kludasch. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1994.
- _____. *Origens do totalitarismo*. Trad.: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Reflections on literature and culture*. Stanford/California: Stanford University Press, 2007.
- _____. *A vida do espírito: pensar, querer e julgar*. Trad. César A. de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Diário Filosófico*. Trad. Raúl Gabás. 2 ed. Barcelona: Herder, 2011.
- _____. *Ich selbst, auch ich tanze: die Gedichte*. München: Piper Verlag, 2015.

HEFTI, S. Zwischen Weltsprache. Denkbilder und Hannah Arendts Schreibwerkstatt. In: ARNOLD, H. L. (Org). *Text+Kritik: Hannah Arendt*. Munique: Et+K, 2005. p. 114–124.

LÜHE, I. Über Hannah Arendts Gedichte. In: ARENDT, Hannah. *Ich selbst, auch ich tanze: die Gedichte*. München: Piper Verlag, 2015. p. 87–112.

PACHET, P. Die Autorität der Dichter in einer Welt ohne Autorität. In: HEUER, W.; VON DER LÜHE, I. (Org). *Dichterisch denken: Hannah Arendt und die Künste*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. p. 62–69.

SJÖHOLM, C. *Doing aesthetics with Arendt: how to see things*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.